
COSMOPOLIS



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

ROBERT PATTINSON   UN FILM DE DAVID CRONENBERG   D'APRES LE ROMAN DE DON DELILLO

COSMOPOLIS

SORTIE LE
VENDREDI 25 MAI 2012

DURÉE **1H48** - VISA **N°127.491** - IMAGE **1.85** - SON **5.1**

WWW.**COSMOPOLIS-LEFILM**.COM

DISTRIBUTION



11, rue des Petites Écuries - 75010 Paris
Tél. : 01 42 57 45 73
ERIC LE BOT - eric@stoneangels.com
ROMAN STRAJNIC - roman@stoneangels.com

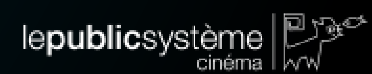
PRODUCTION

ALFAMA FILMS PRODUCTION

PAULO BRANCO
176, rue du Temple - 75003 Paris
Tèl. : 01 42 01 07 05
alfamafilms@orange.fr
www.alfamafilms.com

À CANNES
RIVIERA Stand D1 / E2 - D3 / E4
Tèl. : 04 92 99 32 32

RELATIONS PRESSE FRANCE



BRUNO BARDE
ALEXIS DELAGE-TORIEL / AGNÈS LEROY
40, rue Anatole France - 92594 Levallois-Perret cedex
Tél. : 01 41 34 22 03 / 21 09 - Fax : 01 41 34 20 77
adelagetoriel@lepublicsystemecinema.fr
aleroy@lepublicsystemecinema.fr
www.lepublicsystemecinema.fr

À CANNES
13, rue d'Antibes - 4ÈME étage - 06400 Cannes
Tél. : 04 93 30 10 38 / 10 39 - Fax : 04 93 30 11 32



SYNOPSIS

Dans un New York en ébullition, l'ère du capitalisme touche à sa fin. Eric Packer, golden boy de la haute finance, s'engouffre dans sa limousine blanche. Alors que la visite du président des États-Unis paralyse Manhattan, Eric Packer n'a qu'une seule obsession : une coupe de cheveux chez son coiffeur à l'autre bout de la ville. Au fur et à mesure de la journée, le chaos s'installe, et il assiste, impuissant, à l'effondrement de son empire. Il est aussi certain qu'on va l'assassiner. Quand ? Où ? Il s'apprête à vivre les 24 heures les plus importantes de sa vie.

Ce qui frappe d'emblée à la vision de COSMOPOLIS, c'est une fois de plus le défi relevé par David Cronenberg de porter à l'écran un roman a priori cinématographiquement inadaptable, et la façon dont le réalisateur creuse et peaufine une œuvre unique, hantée de thèmes jugés obsessionnels et marginaux à ses débuts, et qui, pourtant, «dit» le monde mieux que toute autre.

Voici donc, après les gageures que représentaient LE FESTIN NU inspiré de William S. Burroughs et CRASH d'après J.G. Ballard, la mise en images du roman de Don DeLillo, «Cosmopolis», son «extériorisation» en quelque sorte. Pour cette vision prophétique et infernale de l'évolution globale du monde, DeLillo disait avoir concentré dans un espace littéraire tous les langages annonciateurs de la catastrophe qui se profilait alors et qui est en cours aujourd'hui. Comme en écho, Cronenberg crée un espace cinématographique qui mélange les genres et chamboule littéralement le spectateur. On en sort groggy, ne sachant plus très bien où l'on est. Ce que l'on sait, par contre, c'est que Cronenberg a toujours été un visionnaire. Oui, l'homme a toujours eu en lui des «parasite murders», qui le métamorphosent peu à peu en mutant, qui, lui-même, contamine irrémédiablement le corps social. Les golden boys de Wall Street sont les derniers produits de cette mutation, et ce sont eux qui vont achever le grand corps malade de «Cosmopolis». — FRANÇOIS GUERIF, Directeur de la collection Rivages Noir



ENTRETIEN AVEC DAVID CRONENBERG

CONNAISSIEZ-VOUS LE LIVRE DE DON DELILLO ?

Non, je ne l'avais pas lu. Paulo Branco et son fils Juan Paulo sont venus à Toronto me proposer de l'adapter, Paulo m'a dit : «Mon fils pense que c'est vous qui devriez faire ce film». Je connaissais d'autres livres de DeLillo, et je connaissais Paulo et les nombreux grands films qu'il a produits, donc je me suis dit : ça vaut le coup d'aller voir. Ce qui m'est assez inhabituel, d'ordinaire je préfère être à l'origine de mes projets. Mais là, à cause d'eux deux, j'ai dit OK et j'ai pris le livre. Deux jours plus tard, je l'avais lu et j'ai appelé Paulo en lui disant : «D'accord, je veux le faire».

VOUS VOULIEZ ÉCRIRE LE SCÉNARIO VOUS-MÊME ?

Sans hésitation. Et vous savez quoi ? Ça m'a pris exactement six jours pour l'écrire. Ce qui ne m'était jamais arrivé. En fait, j'ai commencé par recopier littéralement tous les dialogues du livre sur mon ordinateur, sans rien changer ni ajouter. Ça m'a pris 3 jours. Quand j'eus fini je me suis demandé : «Est-ce que ça fait un film ? - Je pense que oui». Au cours des trois jours suivants, j'ai rempli les vides entre les dialogues, et hop, j'avais un scénario. Je l'ai envoyé à Paulo, qui a d'abord dit : «c'est trop rapide». Mais il a aimé le scénario, et voilà.

QU'EST-CE QUI VOUS A CONVAINCU NON SEULEMENT QU'IL ÉTAIT POSSIBLE D'EN FAIRE UN FILM, MAIS QUE C'ÉTAIT UN FILM QUE VOUS VOULIEZ RÉALISER ?

Ces dialogues exceptionnels. DeLillo est fameux pour ça, mais ceux de COSMOPOLIS sont particulièrement remarquables. On parle parfois de dialogues «pinteresques», à la Pinter, il faudrait aussi parler de dialogues «DeLillesques». Sauf que Pinter écrit du théâtre, chez lui cette virtuosité de dialoguiste est plus évidente, pour un roman ce que fait Don est vraiment d'une rare puissance expressive.

QUE REPRÉSENTAIT POUR VOUS L'UNIVERS DE DON DELILLO ?

J'avais lu plusieurs de ses livres «Libra», «Underworld», «Chien galeux»…, j'aime beaucoup son travail, même si c'est très américain. Je ne suis pas Américain, je suis Canadien. C'est très différent. Les Américains et les Européens croient que les Canadiens sont des Américains un peu mieux élevés, un peu plus sophistiqués, mais c'est beaucoup plus compliqué. Au Canada, nous n'avons pas eu de révolution, ni d'esclavage, ni de guerre civile, ici seules la police et l'armée ont des fusils, nous n'avons pas du tout cet usage civil de la violence armée, et nous avons un sens très développé de la solidarité collective, de la nécessité d'assurer un minimum matériel à tous. Aux yeux des Américains, on passe pour un pays socialiste ! Le cas des livres de DeLillo est différent, il a une vision de l'Amérique que je peux comprendre, parce qu'il me la rend compréhensible, et avec laquelle je me sens en affinité.

LE FILM COMME LE LIVRE SE SITUE À NEW YORK, MAIS PAS TOUT À FAIT DE LA MÊME MANIÈRE. LE LIVRE EST TRÈS PRÉCIS SUR LES DÉTAILS GÉOGRAPHIQUES, LE FILM EST PLUS ABSTRAIT.

Dans le livre, la limousine d'Eric Packer traverse Manhattan en parcourant la 47e rue d'Est en Ouest. Beaucoup des lieux décrits n'existent plus, ce New York est devenu en partie imaginaire. Et pour moi, même si le livre est incontestablement situé à New York, c'est un New York très subjectif, on est vraiment dans la tête d'Eric Packer. Sa version de la ville est dans une large mesure coupée des réalités de la rue, il ne comprend pas vraiment les gens, ni la ville réelle. C'est pourquoi il m'a semblé légitime d'aller dans le sens d'une plus grande abstraction, même si c'est bien New York qu'on voit par les fenêtres de la voiture.

UNE DÉCENNIE SÉPARE L'ÉCRITURE DU LIVRE DE LA RÉALISATION DU FILM. ÉTAIT-CE UN PROBLÈME À VOS YEUX ?

Non, parce que le roman est étonnamment prophétique. Et pendant qu'on réalisait le film, il arrivait des choses qui avaient été décrites par le roman, Rupert Murdoch s'est fait entarter, et bien sûr il y a eu le mouvement Occupy Wall Street, après la fin du tournage. J'ai eu très peu de changements à faire par rapport au livre pour que l'histoire devienne contemporaine, le seul élément différent est d'avoir remplacé le Yen par le Yuan. Je ne sais pas si DeLillo a des intérêts en bourse mais il devrait : il a une vision remarquablement clairvoyante de ce qui se passe et de comment les choses évoluent…
Le film est contemporain, quand le livre était prophétique.

ON LIT DIFFÉREMMENT UN LIVRE QUAND ON SAIT QU'EXISTE LA PERSPECTIVE D'EN FAIRE UN FILM.

Tout à fait. Cela ne m'était jamais arrivé, je ne lis pas de livres en me disant : Est-ce que ça pourrait faire un film ? Je ne cherche pas ça d'ordinaire quand je lis – et je lis beaucoup, par plaisir. Ça gâcherait mon plaisir de lecture. Mais là, je me suis retrouvé à faire deux choses à la fois, lire sur deux niveaux, à la fois comme lecteur d'un bon roman et comme cinéaste cherchant s'il y a la matière d'un film. Ensuite, bien sûr, dès lors qu'il y a adaptation, il y a fusion entre la sensibilité des deux auteurs, en l'occurrence DeLillo et moi. C'était la même chose avec Ballard ou Stephen King. C'est comme faire un enfant, il faut être deux, et le film ressemble un peu à ses deux «parents», ou c'est comme dans la dialectique marxiste. Puisque je ne pouvais pas ne pas penser un peu à Marx quand j'ai fait ce film, ne serait-ce que parce qu'on y entend la première phrase du Manifeste du Parti Communiste, «un spectre hante le monde»…

ON EST JUSTE PASSÉ DE L'EUROPE AU MONDE…

Évidemment. Mais c'est un thème important, et que je n'avais jamais vraiment abordé : l'argent. Le pouvoir de l'argent, la manière dont il configure le monde. Pour en parler, je n'ai pas eu besoin de faire de recherches particulières sur le monde de la finance. On voit ses représentants partout. Ils sont à la télévision, dans les documentaires, dans les journaux. Et ils font et disent ce que DeLillo a écrit, ils se comportent selon les mêmes schémas qu'Eric Packer. À mes yeux, la référence à Marx n'est pas superficielle. Dans le Manifeste du Parti Communiste, Marx parle du modernisme, du moment où le capitalisme aura atteint un degré de développement tel que la société ira trop vite pour les gens, et où règnera l'éphémère et l'imprévisible. En 1848 ! Et c'est exactement ce que vous voyez dans le film. Je me suis demandé à plusieurs reprises ce que Karl Marx aurait pensé de ce film, parce qu'il montre beaucoup de choses qu'il avait prévu.

QUE SIGNIFIE «REMPLIR LES VIDES» ENTRE LES DIALOGUES ?

Au bout de trois jours, j'avais des dialogues «dans les limbes», il fallait que je trouve comment ils prennent place dans la limousine. Et du coup il faut décrire la limousine de manière détaillée : Où Eric est-il assis ? Où sont les autres ? Qu'est-ce ce qui se passe dans les rues ? À quoi ressemblent les lieux au moment de l'attentat à la tarte à la crème ? Etc. C'est très fonctionnel, ce sont des choix de décors et d'accessoires, mais qui conditionnent



le film. Je n'ai jamais écrit un scénario pour un autre réalisateur, donc quand j'écris j'ai tout le temps en tête la mise en scène. Pour moi, un scénario est également l'établissement d'un plan pour mon équipe, et pour les acteurs, et un outil de production. Il faut penser à tout cela en même temps, de quelles informations aura besoin le décorateur ou l'accessoiriste ou la costumière ? Quelles sont les conséquences financières de telle option ? Etc.

PARMI LES CHANGEMENTS QUE VOUS AVEZ APPORTÉS AU LIVRE SE TROUVE LA SCÈNE À LA FIN DU LIVRE OÙ ERIC PACKER SE RETROUVE MÊLÉ À UN TOURNAGE DE FILM...

Oui, dès que je l'ai lue, je me suis dit : ce n'est pas en train d'arriver, c'est juste dans l'imagination de Packer. Je n'y crois pas. Et je ne me voyais pas du tout en train de filmer des dizaines de corps nus dans une rue de New York. Je me méfie des films dans le film. Cela peut être intéressant, mais à condition qu'il y ait une vraie nécessité. C'est l'une des principales suppressions par rapport au livre, avec la femme aux sacs, la mendiante qu'ils trouvent dans la voiture en revenant de la rave. J'ai tourné cette scène, mais ensuite la situation m'a paru improbable, artificielle, et je l'ai coupée au montage.

ET BIEN SÛR VOUS AVEZ ENLEVÉ LES CHAPITRES OÙ BENNO LEVIN INTERVENAIT AU COURS DU RÉCIT, AVANT LA RENCONTRE FINALE.

Dans un film, ça n'aurait pas marché. Il aurait fallu une voix off ou un de ces procédés qui sont le plus souvent pitoyables. J'ai préféré que tout se joue sur la rencontre entre Packer et lui, la séquence finale, qui est très longue : 20 minutes. 20 minutes de dialogues ! C'est un choix, c'est avec ce genre de choix qu'on transforme un livre en film. Mais quand le scénario est terminé, je ne sais toujours pas quel film je vais faire. On me demande souvent si le résultat correspond à ce que j'attendais, mais je n'attendais rien. Ce serait absurde de mettre au point une sorte d'épure ou d'idéal et d'essayer d'y coller le plus près possible. Ce sont les innombrables étapes qui composent le processus de fabrication du film qui feront ce qu'il sera à l'arrivée. Et c'est bien mieux comme ça. C'est pourquoi je ne fais pas de storyboard : après, tout le monde essaie de faire ce qui a été dessiné. Ce n'est pas mon idée du cinéma. J'ai besoin d'être surpris, j'ai besoin de me surprendre moi-même, et que les autres me surprennent. À commencer par les acteurs bien sûr. Mais même avec Peter Suschitzky, chef opérateur avec qui je travaille depuis 1987, nous passons notre temps à essayer des choses inhabituelles, à chercher à nous surprendre. C'est bien plus amusant.

COMMENT AVEZ-VOUS CHOISI LES DÉCORS ?

Bizarrement, la 47e rue à New York ressemble assez à des rues qu'on trouve à Toronto. On a fabriqué l'espace du film en associant des éléments qui se trouvent vraiment à New York et d'autres à Toronto, où on tournait tous les intérieurs en studio. Il est impossible de tourner ce film dans une véritable limousine, il faut reconstruire en studio si on veut pouvoir déplacer la caméra. Dès lors, l'essentiel des extérieurs, vus à travers les vitres, sont des transparences. L'essentiel, c'est la limousine, qui elle-même est moins une voiture qu'un espace mental : être dans la limo, c'est être dans le tête d'Eric Packer. Voilà ce qui compte.

DANS LA LIMOUSINE «PROUSTÉE». LE MOT NE FIGURE PAS DANS LA TRADUCTION FRANÇAISE...

Non ? Elle est dans le livre, c'est un néologisme créé par DeLillo, en référence au liège dont Marcel Proust avait fait tapisser sa chambre. DeLillo a inventé le verbe prouster. Je ne sais pas combien de gens comprendront l'allusion, mais je ne voulais pas l'expliquer, je crois que de toute façon le mot crée une interrogation, une distorsion. C'est aussi bien comme ça. On a beaucoup travaillé sur l'aménagement intérieur de la voiture, qui de l'extérieur ressemble à n'importe quelle limousine. Ce fauteuil où est assis Packer, une sorte de trône, n'est pas très vraisemblable, mais il signifie le rapport de force, la relation posée d'emblée entre le maître des lieux et ses visiteurs. Un grand nombre des aménagements viennent du livre, y compris un sol en marbre.

DANS LE LIVRE, IL Y A CES ÉCRANS OÙ IL SE VOIT DANS LE FUTUR… TOUT COMME IL SE VERRA MORT DANS LE VERRE DE SA MONTRE À LA FIN. VOUS N'AVEZ PAS GARDÉ CET ASPECT.

J'ai essayé, on a tourné ces scènes où il se voit avec un temps d'avance sur le présent. Et ça avait l'air faux, je l'ai perçu comme une ruse. Il m'a semblé que soit on en fait un enjeu important du film, et alors il faut davantage y insister, soit il vaut mieux laisser tomber complètement. Si Eric Packer voit l'avenir, cela devient un trait dominant du personnage, et dans une certaine mesure c'est un thème que j'ai déjà traité, dans DEAD ZONE. De cette idée d'anticipation, il ne reste que la phrase «Pourquoi je vois des choses qui ne sont pas encore arrivées ?», parce qu'elle a à voir avec le fait qu'il est milliardaire.

COMMENT S'EST PASSÉ LE CASTING ?

Un point intéressant est que déjà pour DANGEROUS METHOD les acteurs ne sont pas ceux que j'avais prévus au début. Et à chaque fois, cela fait partie de la réinvention permanente du film. Pour COSMOPOLIS, au départ Colin Farrell devait jouer le rôle principal, et Marion Cotillard devait jouer Elise, la femme d'Eric Packer. Ensuite, Farrell a été pris sur un autre engagement, et Marion Cotillard était enceinte. Du coup j'ai changé, en rajeunissant l'acteur principal, ce qui est plus conforme au livre, et bien sûr sa femme aussi devait être plus jeune. C'est bien mieux comme ça. Le vrai problème a lieu quand vous avez monté le financement d'un film sur le nom d'un acteur et qu'il s'en va – ce n'est pas un problème artistique, c'est un problème d'argent. Mais dans ce cas, il n'y avait pas ce problème.

VOUS AVEZ TRÈS VITE PENSÉ À ROBERT PATTINSON ?

Oui. Ce qu'il fait dans TWILIGHT est intéressant même si bien sûr cela relève d'un cadre particulier. Et j'ai aussi regardé LITTLE ASHES et REMEMBER ME, et j'ai été convaincu qu'il pouvait devenir Eric Packer. C'est un rôle écrasant, il est tout le temps à l'image, je ne crois pas avoir jamais fait un film où le même acteur occupe littéralement chaque scène. Le choix d'un acteur, c'est affaire d'intuition, il n'y a pas de règles ni de mode d'emploi.

VOUS AVEZ RETROUVÉ SUR CE FILM LA PLUPART DES COLLABORATEURS AVEC LESQUELS VOUS AVEZ L'HABITUDE DE TRAVAILLER, ET NOTAMMENT, OUTRE PETER SUSCHITZKY, LE MUSICIEN HOWARD SHORE, QUI A COMPOSÉ POUR TOUS VOS FILMS, DEPUIS CHROMOSOME 3 IL Y A 33 ANS. LUI AVEZ-VOUS DEMANDÉ QUELQUE CHOSE DE PARTICULIER ?

Il a été un des premiers à qui j'ai envoyé le scénario. Celui-ci avait deux particularités. D'abord il y est fait mention de musiques, les chansons du rappeur soufi Brutha Fez, ou Erik Satie. Ensuite il y a énormément de dialogues, ce qui exige des choix très rigoureux pour la musique, surtout si les dialogues sont subtils vous ne pouvez pas mettre des trompettes par dessus. Il fallait une musique discrète mais qui établisse certaines tonalités. Howard a travaillé avec le groupe canadien Metric, la chanteuse Emily Haines utilise sa voix comme un instrument, d'une manière nuancée qui répondait très bien aux besoins.

VOUS AVEZ EXIGÉ DE VOS ACTEURS QU'ILS DISENT LES DIALOGUES EXACTEMENT COMME ILS SONT ÉCRITS…

Oui. Il est possible de construire un film de telle sorte que les acteurs improvisent, de grands cinéastes l'ont fait avec réussite, mais ce n'est pas ma manière de faire. Je ne crois pas que ce soit le travail des acteurs d'écrire des dialogues. Et c'était spécialement le cas pour ce film, puisque les dialogues, qui sont de DeLillo, ont été la raison pour laquelle je le réalisais. Mais attention, il reste une grande latitude aux acteurs, le ton et le rythme viennent d'eux. C'est particulièrement intéressant avec Robert Pattinson, qui est dans la limousine où débarquent des personnages très différents joués par des acteurs très différents. Cela l'amène lui aussi à jouer différemment selon qui il a en face de lui.

AVEZ-VOUS CHERCHÉ À TOURNER DANS L'ORDRE CHRONOLOGIQUE ?

Le plus possible. Cela a été pratiquement toujours le cas pour les scènes dans la limousine. Et Paul Giamatti est venu à la fin, la dernière scène qu'on a tournée est la dernière scène du film. Il a pu y avoir des obstacles matériels, mais dans l'ensemble, je suis arrivé à respecter la chronologie mieux que jamais lors des mes films précédents. Il a été bénéfique de travailler ainsi, l'histoire se déroulant en une journée, mais avec une évolution complexe.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE
DAVID CRONENBERG

RÉALISATEUR

COSMOPOLIS (2012)
A DANGEROUS METHOD (2011)
LES PROMESSES DE L'OMBRE (2007)
AT THE SUICIDE OF THE LAST JEW IN THE WORLD AT THE LAST CINEMA IN THE WORLD (2007)
A HISTORY OF VIOLENCE (2005)
SPIDER (2002)
CAMERA (2001)
EXISTENZ (1999)
CRASH (1996)
M. BUTTERFLY (1993)
LE FESTIN NU (1991)
FAUX-SEMBLANTS (1988)
LA MOUCHE (1986)
DEAD ZONE (1983)
VIDÉODROME (1983)
SCANNERS (1981)
CHROMOSOME 3 (1979)
FAST COMPANY (1979)
RAGE (1977)
THE ITALIAN MACHINE (1976)
FRISSONS (1975)
LAKESHORE (1972)
FORT YORK (1972)
IN THE DIRT (1972)
SCARBOROUGH BLUFFS (1972)
WINTER GARDEN (1972)
DON VALLEY (1972)
JIM RITCHIE SCULPTOR (1971)
TOURETTES (1971)
LETTER FROM MICHELANGELO (1971)
CRIMES OF THE FUTURE (1970)
STEREO (1969)
FROM THE DRAIN (1967)
TRANSFER (1966)



ENTRETIEN AVEC DON DELILLO

COMMENT EST NÉ LE PROJET D'ADAPTER COSMOPOLIS ?

Je ne suis pas à l'origine de ce projet. En 2007, Paulo Branco m'a invité à participer au Festival d'Estoril, qu'il organise au Portugal. Il aime que des gens qui ne font pas de cinéma, des écrivains, des peintres, des musiciens, fassent partie du jury, et de fait c'est un grand plaisir de discuter de films dans ce cadre. C'est à cette occasion qu'il m'a fait part de cette idée, qui vient d'ailleurs de son fils, Juan Paulo. Il avait déjà pris une option sur les droits. Je connaissais sa carrière de producteur, la liste impressionnante de grands cinéastes avec lesquels il a travaillé, donc j'ai été d'accord. S'est alors posée la question du réalisateur, et je crois que là aussi c'est Juan Paulo qui a suggéré David Cronenberg. Le temps que j'en entende parler, Cronenberg avait déjà accepté, c'était réglé, et de la meilleure manière qu'on puisse imaginer. C'est allé très vite en fait.

AVEZ-VOUS LU LE SCÉNARIO ?

Je l'ai lu, il était extraordinairement proche du livre. Bien sûr Cronenberg a éliminé quelques scènes qui ne convenaient pas, mais c'est entièrement fidèle à l'esprit du roman. Naturellement, je l'ai lu sans aucune intention de faire des commentaires, c'était devenu un film de Cronenberg. C'est mon roman et c'est son film, cela a toujours été très clair. Et ensuite, en mars, j'ai vu le film terminé, à New York. J'ai été très impressionné. C'est absolument sans compromis. J'ai aimé dès la première minute, dès le générique : commencer avec Jackson Pollock est une idée remarquable, tout comme terminer avec Rothko d'ailleurs. Et la scène finale, avec Robert Pattinson et Paul Giamatti – c'est extraordinaire !

QU'AVIEZ-VOUS PENSÉ DE L'IDÉE D'ADAPTER CE ROMAN LÀ EN PARTICULIER ?

Au fil des années, il y a eu de très nombreuses propositions d'adaptation de plusieurs de mes livres, sans que cela n'aboutisse jamais. Pour COSMOPOLIS, une adaptation en film me semblait particulièrement compliquée, puisque l'essentiel de l'action est confiné à l'intérieur d'une voiture, ce qui n'est pas forcément très cinématographique. Et voilà que non seulement Cronenberg a respecté ça, mais il a même situé dans la limousine des scènes qui se passaient ailleurs dans le livre, comme la séquence avec Juliette Binoche.

IL Y A UN PARADOXE À PROPOS DE VOS LIVRES, OÙ LES RÉFÉRENCES AU CINÉMA SONT SI NOMBREUSES, ET QUI EN MÊME TEMPS SEMBLENT IMPOSSIBLES À ADAPTER.

Vous avez raison, mais je ne sais pas l'expliquer. Il me semblait que «Libra» ou «White Noise» auraient pu trouver une version au cinéma, et apparemment c'est très compliqué. Mais je ne sais pas pourquoi. Et en tout cas ce n'est pas moi qui m'en occuperai, qui écrirai un scénario.

LE CINÉMA EST TRÈS PRÉSENT DANS VOS LIVRES, MAIS C'EST TRÈS RAREMENT EN RÉFÉRENCE À DES FILMS OU À DES RÉALISATEURS PRÉCIS. C'EST PLUS L'IDÉE DU CINÉMA QUE TEL OU TEL MODÈLE OU PERSONNALITÉ.

Oui, ce qui compte serait plutôt une sensibilité cinématographique que des films en particulier. J'ai grandi dans le Bronx, on regardait les westerns, les comédies musicales, les films de gangsters – à l'époque j'ignorais les mots film noir. Ensuite, j'ai habité à Manhattan, et du coup j'ai eu accès à Antonioni, Godard, Truffaut, les grands cinéastes européens modernes, et aussi les Japonais, à commencer par Kurosawa. Ça a été une révélation : ces films relevaient du même registre élevé que les grands romans ! Beaucoup de gens croient que dans les années 60 j'ai quitté mon emploi dans une agence de publicité pour écrire mon premier livre. Pas du tout : j'ai démissionné pour aller au cinéma tous les après-midis. Ce n'est qu'ensuite que je me suis mis sérieusement à l'écriture.

ET CE FUT POUR ÉCRIRE AMERICANA, L'HISTOIRE DE QUELQU'UN QUI JUSTEMENT QUITTAIT SON EMPLOI DANS LES MÉDIAS POUR RÉALISER UN FILM...

Oui, exactement (rires). Et depuis, comme je vis à proximité de New York, je continue de pouvoir découvrir beaucoup de nouveaux films, devenus inaccessibles en salles ailleurs qu'aux Etats-Unis. Il y a eu une période où je vivais en Grèce, pendant trois ans, j'étais privé de films, beaucoup de bons films n'étaient pas accessibles, ça m'a manqué. Sinon, je suis resté attentif à ce qui se passe dans le cinéma, avoir vu récemment LE CHEVAL DE TURIN de Bela Tarr, THE TREE OF LIFE de Terrence Malick ou MELANCHOLIA de Lars von Trier, ce sont des moments importants.

DANS VOS ROMANS, IL N'Y A PAS SEULEMENT DE NOMBREUSES MENTIONS CONCERNANT LE CINÉMA, DES PERSONNAGES QUI FONT OU VEULENT FAIRE DES FILMS, DES FILMS PERDUS OU SECRETS, ETC. IL Y A QUELQUE CHOSE DE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS LA NARRATION ELLE-MÊME, PAR EXEMPLE LA TRAJECTOIRE DU GARÇON ET DE LA BALLE DE BASEBALL AU DÉBUT D'UNDERWORLD EST CONÇUE COMME UNE SÉQUENCE DE FILM.

Cela vient du fait que, quand j'écris, j'ai besoin de voir ce qui arrive. Même quand il s'agit seulement de deux types en train de parler dans une pièce, ça ne suffit pas d'écrire le dialogue. J'ai besoin de visualiser la scène, où ils sont, comment ils sont assis, quels habits ils portent, etc. Je n'y avais jamais pensé, cela se faisait naturellement, mais je m'en suis rendu compte récemment, en travaillant sur mon prochain roman, où le personnage regarde des images d'archives sur un très grand écran, pendant très longtemps – des images d'une catastrophe. Et c'était pour moi évident de décrire ce processus, c'est à dire de m'appuyer sur un processus de visualisation. Je ne suis pas à l'aise avec la fiction abstraite, les récits qui ressemblent à des essais : il faut voir, j'ai besoin de voir.

VOUS ÊTES ITALO-AMÉRICAIN. VOUS ÊTES-VOUS SENTI EN AFFINITÉ PARTICULIÈRE AVEC LA GÉNÉRATION DE GRANDS CINÉASTES ITALO-AMÉRICAINS APPARUE DANS LES ANNÉES 70, ET QUI VOUS EST DONC CONTEMPORAINE ?

J'ai beaucoup aimé MEAN STREETS. J'ai grandi dans le Bronx et Scorsese dans Lower Manhattan, à Little Italy, mais c'était la même langue, les mêmes accents, et les mêmes comportements, des types qui passent leur temps à créer des problèmes comme le personnage de De Niro, j'en ai connus, et de très près. Mais l'expérience peut-être la plus significative est plus ancienne. J'étais très jeune alors quand j'ai vu MARTY de Delbert Mann, qui est situé où j'habitais, dans la partie italienne du Bronx. Le film passait à Manhattan, on s'est mis à huit gars dans une voiture pour aller le voir. Et la scène du début se passe sur Arthur Avenue. C'était chez nous ! Notre rue, les magasins où on allait, au cinéma, c'était extraordinaire. Comme si notre existence était authentifiée. On n'aurait jamais imaginé que quelqu'un fasse un film dans ces rues-là.

COMMENT AVEZ-VOUS RÉAGI À L'IDÉE QUE CE SERAIT DAVID CRONENBERG QUI ADAPTERAIT VOTRE LIVRE ?

Très favorablement. J'ai des lacunes en ce qui concerne ses premiers films, mais au moins depuis FAUX-SEMBLANTS j'ai tout vu. J'apprécie énormément CRASH et EXISTENZ en particulier, et bien sûr HISTORY OF VIOLENCE. Je me suis demandé si c'était le genre de matériel duquel il avait l'habitude de partir ? Il m'a semblé que non, mais que cela pourrait



être une bonne chose, que cela lui permettrait de travailler la question d'une manière originale. En tout cas j'étais certain qu'il saurait rendre le contenu du livre fascinant sur le plan visuel, d'une manière qui surprendrait tout le monde, à commencer par moi. Je n'avais aucune idée de ce qu'il allait en faire, mais je savais que ce ne serait pas conventionnel.

AVIEZ-VOUS VU SA VERSION DU FESTIN NU ?

Oui, c'est impressionnant ! Exactement le type de surprise que j'espérais pour COSMOPOLIS.

AVEZ-VOUS RENCONTRÉ DAVID CRONENBERG À CE MOMENT ?

Oui, il était lui aussi à Estoril. Mais nous n'avons pas vraiment discuté du projet d'adaptation, je ne voulais pas m'en mêler. On a un peu parlé du fait que l'essentiel du film serait tourné à Toronto, je voyais bien qu'il savait ce qu'il faisait, et ça m'allait. Nous avons aussi dû parler de l'acteur principal, mais c'est quelqu'un qui n'a pas pu faire le film finalement. Plus tard, quand Paulo m'a parlé de Robert Pattinson, je me suis dit que, enfin, cela me vaudrait l'admiration de ma nièce de 14 ans…

ÊTES-VOUS ALLÉ SUR LE TOURNAGE ?

Non. On me l'a proposé mais je ne croyais pas ça utile. Je suis déjà allé sur des tournages de film, c'est très ennuyeux. On passe la plupart du temps à attendre.

À PROPOS DU LIEU DE TOURNAGE, NEW YORK EST SI IMPORTANT DANS LE LIVRE, N'ÉTIEZ-VOUS PAS INQUIET MALGRÉ TOUT QUE L'ESSENTIEL DU TOURNAGE SE PASSE AILLEURS ?

D'abord l'essentiel est que ça se passe dans la limousine. Elle est comme un monde en soi, qui fait l'objet de différentes intrusions de différentes natures, des visiteurs, ou une foule menaçante. C'est l'essentiel. En outre, avoir tourné ailleurs donne une dimension plus générale au film, c'est New York bien sûr, mais c'est davantage «la grande ville contemporaine» comme idée, et c'est très bien ainsi.

LE LIVRE A ÉTÉ PUBLIÉ EN 2003, LE FILM SORT EN 2012, VOUS N'AVIEZ PAS PEUR QUE L'ÉCART DANS LE TEMPS SOIT UN PROBLÈME ?

C'est intéressant qu'alors que le film était en train d'être terminé il y ait eu ce mouvement «Occupy Wall Street», qui dans une certaine mesure fait écho à ce qui était raconté. Et à mon avis, ce n'est qu'un début, on va en voir davantage. Vija Kinski, la Chief of Theory d'Eric Packer (le personnage joué par Samantha Morton dans le film), explique à son patron que ces protestataires sont des émanations directes de Wall Street, du système capitaliste, et qu'ils contribuent à le dynamiser, à s'adapter. Ils aident Wall Street à se redéfinir dans un contexte nouveau, un monde plus vaste. Selon moi, c'est précisément ce qui se produit : «Occupy Wall Street» n'a pas fait baisser les bonus astronomiques que se versent les grands dirigeants.

QUELLE A ÉTÉ VOTRE RÉACTION EN VOYANT LE FILM ? Y AVEZ-VOUS TROUVÉ DES ASPECTS NOUVEAUX PAR RAPPORT AU ROMAN ?

J'étais ravi. Il y a aussi des moments très drôles, et toute la fin du film m'a réellement impressionné, elle entraine le film à un autre niveau. Ce qui se passe entre Eric Packer et Benno Levin, le personnage joué par Paul Giamatti, est marqué d'une forme de respect mutuel,

qui d'ailleurs existe dans le livre mais qui est mieux mis en évidence. C'est un effet de la décision très juste de David de supprimer les deux interventions de Benno Levin avant leur rencontre. Ces deux chapitres intercalés étaient appropriés pour le livre, pas pour le film.

LES DIALOGUES SONT PRATIQUEMENT LES VÔTRES. QUEL EFFET CELA FAIT-IL DE LES ENTENDRE ?

C'est très étrange ! Ce sont mes mots, mais ils prennent une autre vie. La conversation sur l'art entre Eric et le personnage joué par Juliette Binoche est ce que j'avais écrit, et pourtant j'avais l'impression de la découvrir, ou peut-être de la comprendre.

UN DES ASPECTS IMPORTANTS DU LIVRE CONCERNE LA MANIÈRE DONT LES CHOSES, ET AUSSI LES MOTS QUI DÉSIGNENT CES CHOSES, VIEILLISSENT ET SONT LAISSÉS EN ARRIÈRE, DANS UN PROCESSUS D'OBSOLESCENCE ACCÉLÉRÉ. PACKER PASSE SON TEMPS À DIRE «ÇA EXISTE ENCORE, CE TRUC-LÀ ?», «COMMENT PEUT-ON ENCORE EMPLOYER CE MOT LÀ ?», «"ORDINATEUR" EST UN TERME TELLEMENT DATÉ», ETC.

Oui, et dans le roman il a une perception du temps qui le projette en avant, il voit ce qui va arriver juste après. Cet aspect a pratiquement disparu du film. Pour ce livre, j'ai porté une grande attention au temps, et à la manière dont l'argent détermine notre perception du temps. On a l'habitude de dire «le temps c'est de l'argent», mais dans ce contexte-là, l'argent, c'est du temps. Cette idée est aussi dans le film, mais par des moyens différents.

VOUS ÊTES CRÉDITÉ AU GÉNÉRIQUE POUR LA CHANSON DU FILM.

Oh ! J'ai découvert ça. Ce sont les paroles de la chanson du rappeur soufi que j'avais écrites pour le livre, et qu'ils ont utilisées dans le film. Me voilà devenu parolier de rap, c'est un emploi nouveau pour moi… J'en suis très fier.



BIBLIOGRAPHIE
DON DeLILLO

Don DeLillo s'est aujourd'hui imposé comme un auteur culte sur le plan international. Il a obtenu les distinctions littéraires les plus prestigieuses dont The National Book Award, The PEN/Faulkner Award pour l'ensemble de son œuvre et The Jerusalem Prize.

BIBLIOGRAPHIE

Great Jones Street (2011)
Point Oméga (2010)
L'Homme qui tombe (2008)
Cosmopolis (2003)
Body Art (2001)
Libra (2001)
Outremonde (1999)
Bruit de fond (1999)
Joueurs (1993)
Mao II (1992)
Americana (1992)
Les Noms (1990)

PIÈCES DE THÉÂTRE

Cœur-saignant-d'amour (2006)
Valparaiso (2001)



ENTRETIEN AVEC ROBERT PATTINSON

CONNAISSIEZ-VOUS LE ROMAN DE DON DELILLO ?

Non. Mais j'avais lu d'autres livres de lui. J'ai d'abord lu le scénario que m'a envoyé David Cronenberg, et ensuite seulement le roman. La justesse de l'un à l'autre est incroyable, c'est d'une fidélité qui semble impossible, vis-à-vis d'un roman qui semblait impossible à adapter. Mais avant même d'avoir lu le livre, ce qui m'a le plus impressionné dans le scénario a été son rythme extrêmement rapide, avec une tension qui ne se relâchait jamais.

QU'EST-CE QUI VOUS A LE PLUS ATTIRÉ DANS L'IDÉE DE FAIRE CE FILM ?

Cronenberg, évidemment ! Je n'ai pas joué dans tellement de films, et certainement dans aucun qui ressemble à ce que j'espérais en travaillant avec lui. Je n'ai pas été déçu… Je savais qu'il serait extrêmement inventif, et que ce serait une véritable expérience. Et j'ai été attiré par l'écriture du scénario, qui ne ressemblait à rien de ce que j'avais eu l'occasion de lire, qui était plutôt comme une sorte de long poème. Un poème mystérieux : d'ordinaire, lorsqu'on lit un scénario, assez vite on comprend ce dont il s'agit, où ça va, et comment cela va finir même s'il peut y avoir des rebondissements et des retournements de situation inattendus et parfois assez sophistiqués. Mais là c'était totalement différent, plus je lisais, moins je comprenais vers quoi on allait, et plus j'avais envie de le faire. On est très loin de tout ce qui ressemblerait à un genre cinématographique, il s'agit d'un objet à part.

EN LISANT LE SCRIPT, EST-CE QUE VOUS POUVIEZ VOUS IMAGINER DANS CE RÔLE, VOUS FAIRE UNE IDÉE DE CE À QUOI ÇA RESSEMBLERAIT VISUELLEMENT ?

Pas du tout. La première fois que j'ai parlé à David, c'est justement ce que je lui ai dit, que je ne visualisais absolument rien, et ça lui a beaucoup plu. Je crois d'ailleurs que lui-même était très loin à ce moment d'avoir tout anticipé, ça a évolué d'une manière progressive, organique, à partir du texte vers les multiples choix visuels qui composent le film. C'est un processus vivant. Et même durant la première semaine de tournage, nous étions tous encore en train de nous demander à quoi ressemblerait le film terminé. Ce qui nous a guidé à ce moment c'est vraiment le rythme, il y avait un tempo qui donnait forme au film. Pour moi, c'était passionnant cette impression que le film s'engendrait lui-même.

AU TERME DE CE PROCESSUS, LE FILM EST-IL TRÈS LOIN DU SCÉNARIO, OU AU CONTRAIRE ÊTES-VOUS ARRIVÉ TRÈS PRÈS DE CE QUI ÉTAIT ÉCRIT ?

C'est difficile à dire tant le film joue sur des niveaux différents. J'ai vu le film deux fois, et la première fois j'ai été frappé par son côté burlesque, que je savais présent en l'interprétant mais qui à ce moment ressortait de manière inattendue. La deuxième fois la gravité de ce que met en jeu le script dominait. Il y a vraiment ces différentes tonalités dans le film fini, c'est impossible de s'en apercevoir en lisant le scénario. Les deux fois où j'ai vu le film, il y avait un public dans la salle, mais les réactions ont été très variées, du rire à la tension face au côté très sombre qu'a aussi COSMOPOLIS. Malgré sa complexité, j'ai été frappé de la manière dont il atteint les émotions, tout un éventail d'émotions.

QUI EST ERIC PACKER À VOS YEUX ? COMMENT LE PRÉSENTERIEZ-VOUS ?

Pour moi, c'est quelqu'un qui a le sentiment d'appartenir à une autre réalité, qui vit comme s'il était né sur une autre planète et qui essaie de découvrir dans quelle réalité il devrait vivre. En fait il ne comprend rien au monde tel qu'il est.

IL COMPRENAIT POURTANT SUFFISAMMENT LE MONDE POUR AVOIR RÉUSSI À Y FAIRE FORTUNE.

Bien sûr, mais d'une manière complètement abstraite. La banque, la bourse, la spéculation sont des activités déconnectées, il y a réussi mais pas comme un véritable spécialiste ou un savant, plutôt grâce à une sorte d'instinct, quelque chose de beaucoup plus mystérieux, aidé par d'obscurs algorithmes qui sont comme des formules magiques. On voit bien dans le film, comme d'ailleurs déjà dans le livre, que son rapport aux données financières tend à le projeter dans le futur de telle manière qu'il ne sait plus vivre dans le présent. Sans doute d'une certaine manière il comprend des mécanismes du monde réel, mais selon des processus très particuliers et obscurs.

EST-CE QUELQUE CHOSE DONT VOUS AVEZ DISCUTÉ AVEC DAVID CRONENBERG ?

Un peu, mais il aimait que je cherche quelque chose d'inexpliqué, et d'inexplicable. Il appréciait particulièrement quand je jouais sans véritablement savoir ce que je faisais, dès qu'il sentait que je fabriquais des relations de cause à effet, que je suggérais une logique au comportement du personnage, il arrêtait la prise. C'était une forme de direction d'acteur très étrange, entièrement fondée sur du ressenti et pas sur des idées.

COMMENT VOUS ÊTES-VOUS PRÉPARÉ POUR CE RÔLE ?

Il n'aime pas les répétitions. Nous avons peu parlé du film avant le début du tournage. Et je n'ai rencontré mes partenaires que sur le plateau, au moment du tournage. Je les découvrais de la même manière qu'ils apparaissent littéralement dans la limousine d'Eric Packer. Et c'était assez agréable. À partir du début du tournage, on peut dire que j'ai habité le film, et la voiture : j'étais tout le temps là, c'était chez moi, et j'accueillais les autres acteurs dans mon espace, campé dans cette sorte de fauteuil de capitaine, et tous les autres me rendaient visite. Ma familiarité avec l'environnement était l'aspect le plus confortable. Tout le monde devait s'adapter à ce qui était fondamentalement mon monde.

AVEZ-VOUS PARTICIPÉ AUX DÉCISIONS CONCERNANT L'APPARENCE PHYSIQUE DU PERSONNAGE, LA MANIÈRE DONT IL EST HABILLÉ ?

Oui, mais l'idée était d'avoir une apparence neutre, de ne surtout pas insister sur les aspects voyants ou un peu folkloriques désignant un riche homme d'affaires ou un trader. Le seul sujet de débat a été le choix des lunettes de soleil au début, j'ai cherché celles qui étaient les plus indéfinissables, qui ne disaient rien du personnage.

QUEL EST L'EFFET DE TOURNER AUTANT QUE POSSIBLE DANS L'ORDRE DU DÉROULEMENT DES SCÈNES ?

C'est très important, cela a un effet cumulatif qui décide de ce que sera le film. Au début, personne ne sait très bien ce que sera la tonalité de l'ensemble – enfin, il est possible que David (Cronenberg) le sache, mais alors il n'en laisse rien paraître. Pour toute l'équipe, c'est cet effet d'accumulation, à mesure que le personnage se dévoile, qui peu à peu construit l'identité du film. Et c'est ce qui permet au personnage lui-même de devenir de plus en plus décontracté à mesure que sa vie s'effondre en morceaux autour de lui.

UNE DES SINGULARITÉS DU RÔLE EST DE VOUS FAIRE RENCONTRER, L'UN APRÈS L'AUTRE, UNE MULTITUDE D'ACTEURS TRÈS DIFFÉRENTS. COMMENT AVEZ-VOUS VÉCU CELA ?

Quand j'ai choisi de faire le film, le seul acteur qui était déjà engagé était Paul Giamatti, ce dont j'étais très heureux. Ensuite, c'était à la fois magique et un peu effrayant de voir apparaître comme ça Juliette Binoche, Samantha Morton, Mathieu Amalric… chacun amène une tonalité différente. Mais ce n'était pas simple pour eux non plus, d'autant que David exige de chaque acteur qu'il transforme son jeu, qu'il se défasse de ses habitudes. C'était difficile pour eux, dans une durée aussi réduite. Moi j'étais pour ainsi dire installé dans cet univers-là, c'est-à-dire principalement dans un certain rythme, les autres devaient s'y mettre d'un seul coup. De fait, certains ont fait des choses très inventives, et inventées durant le tournage lui-même. Notamment Juliette Binoche, qui est arrivée à faire un nombre extraordinaire de propositions de jeu différentes.

DIRIEZ-VOUS QU'IL Y A DES STYLES DE JEU DIFFÉRENTS, NOTAMMENT DU FAIT DES NATIONALITÉS, OU FINALEMENT TOUT LE MONDE EST-IL FONDU DANS LE CREUSET DE CRONENBERG ?

Oh non, il y a bien différentes sensibilités, je crois que David cherche cela. Paradoxalement, cette diversité est plutôt soulignée par le fait que tous les personnages sont supposés être américains, sauf celui de Mathieu Amalric. Cette diversité participe du rapport à New York, où pratiquement tout le monde a l'air de venir d'ailleurs, et où tellement de gens ont une autre langue maternelle que l'anglais. Bien sûr le film ne joue pas la carte du réalisme, y compris par rapport à la ville de New York, il n'insiste jamais sur une localisation particulière. Mais la participation de ces acteurs d'origines variées fait écho à New York en même temps qu'il participe à l'étrangeté, à l'abstraction du film.

EN CE QUI VOUS CONCERNE, AVIEZ VOUS EN TÊTE DES RÉFÉRENCES, D'AUTRES ACTEURS SUR L'EXEMPLE DESQUELS VOUS APPUYER ?

Non, au contraire, j'ai cherché à m'éloigner le plus possible de toute référence possible. En particulier je ne voulais pas qu'on puisse penser à d'autres films sur Wall Street, sur les financiers, les riches banquiers, etc. J'ai cherché davantage un état spirituel que des attitudes ou des effets de jeu au sens habituel.

VOUS SOUVENEZ-VOUS QUE CRONENBERG AIT EU DES DEMANDES PARTICULIÈRES, QU'IL SE SOIT CONCENTRÉ SUR CERTAINS ASPECTS DANS LE TRAVAIL AVEC VOUS ?

Il était absolument intraitable sur le fait qu'il fallait dire les dialogues exactement comme ils étaient écrits, à la virgule près. Il n'admettait aucune variante. Le scénario dépend en grande partie du rythme et c'est ça qu'il fallait respecter dans la diction. Il avait une grande confiance en cela, du coup on faisait très peu de prises, pour moi c'était assez effrayant. Le premier jour de tournage de Paul Giamatti, Paul a joué d'une traite le long monologue de son personnage, certainement la plus longue tirade de tout le film, et David a tourné cela en une seule prise. C'était fini, on est passé à la suite. J'étais abasourdi, par la performance de Paul, mais aussi par la rapidité de David, et qu'il ait l'air d'être aussi sûr que cette prise convenait.

VOUS AVEZ AIMÉ JOUER DE CETTE MANIÈRE, AVEC L'OBLIGATION DE RESPECTER LITTÉRALEMENT LES DIALOGUES ?

Ça crée quelque chose de différent de ce que je connaissais, ce qui est la raison première pour laquelle je suis venu jouer dans ce film. Je n'avais jamais eu à faire quelque chose comme ça, d'habitude les scénarios ne sont pas respectés ainsi, ils servent de base et les acteurs sont supposés se les approprier. Les dialogues des films dans lesquels j'ai joués auparavant étaient malléables. Là c'était comme une pièce de théâtre : si vous jouez du Shakespeare vous ne pouvez pas paraphraser son texte.

D'UNE CERTAINE MANIÈRE, CETTE LIMOUSINE EST D'AILLEURS UN PEU COMME UNE SCÈNE DE THÉÂTRE.

Absolument. Et comme il y a ce décor, il est possible de décider de tourner une scène ou une autre, ce qui signifie qu'il faut être prêt à en jouer plusieurs. J'ai passé beaucoup de temps à apprendre la totalité des dialogues, je n'avais plus fait ça depuis mes débuts au théâtre, il y a longtemps maintenant. Cela crée une tension, cela oblige à rester en alerte, c'est très bénéfique… même si du coup j'ai pratiquement vécu comme un ermite durant tout le tournage : il fallait savoir son texte, se remémorer des dizaines de pages, et rester concentré. Mais à vrai dire c'est une sensation plutôt agréable, plus que ce qui arrive sur la plupart des tournages, où tout est complètement morcelé.

QU'EST-CE QUI A ÉTÉ LE PLUS DIFFICILE POUR VOUS SUR CE TOURNAGE ?

C'était perturbant que le personnage ne suive pas une évolution repérable, qu'il n'y ait pas de trajectoire prévisible. En fait il y en a une, et même une sacrée évolution, mais qui ne suit pas du tout les manières habituelles d'accompagner un personnage. Mais David contrôlait complètement cette dimension. Je n'ai jamais travaillé avec un réalisateur qui maîtrise à ce point son film, qui se considère comme entièrement en charge de tous ses aspects, en sachant exactement ce qu'il veut, à chaque seconde. Pour moi, c'était perturbant au début, ensuite, plus ça allait, plus, au contraire, j'avais confiance et j'étais détendu.



FILMOGRAPHIE
ROBERT PATTINSON

ACTEUR

TWILIGHT, CHAPITRE IV : RÉVÉLATION (PARTIE 2) de Bill Condon (2012/post-production)
COSMOPOLIS de David Cronenberg (2012)
BEL AMI de Declan Donnellan et Nick Ormerod (2012)
TWILIGHT, CHAPITRE IV : RÉVÉLATION (PARTIE 1) de Bill Condon (2011)
DE L'EAU POUR LES ÉLÉPHANTS de Francis Lawrence (2011)
TWILIGHT, CHAPITRE III : HÉSITATION de David Slade (2010)
REMEMBER ME d'Allen Coulter (2010)
TWILIGHT, CHAPITRE II : TENTATION de Chris Weitz (2009)
TWILIGHT, CHAPITRE I : FASCINATION de Catherine Hardwicke (2008)
LITTLE ASHES de Paul Morrison (2008)
HOW TO BE d'Oliver Irving (2008)
THE HAUNTED AIRMAN de Chris Durlacher (2006/Téléfilm)
HARRY POTTER ET LA COUPE DE FEU de Mike Newell (2005)
L'ANNEAU SACRÉ d'Uli Edel (2004/Téléfilm)



PAULO BRANCO

PRODUCTEUR

Producteur depuis 1979, Paulo Branco compte plus de 250 films à son actif, s'imposant comme une figure majeure du cinéma indépendant européen.

En plus de 30 ans, Paulo Branco a travaillé avec des réalisateurs aussi talentueux et singuliers que Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Pedro Costa, Alain Tanner, Wim Wenders, Jerzy Skolimowski, Andrzej Zulawski, Sharunas Bartas, Raùl Ruiz, Christophe Honoré, Cédric Kahn, Olivier Assayas, Philippe Garrel, Laurence Ferreira Barbosa, Lucas Belvaux, Chantal Akerman, Jacques Rozier, entres autres.

COSMOPOLIS de David Cronenberg est le 53ème film qu'il présente au Festival de Cannes, où il a déjà eu 27 films en Sélection Officielle : 11 films en Compétition, 7 films Hors Compétition et 9 films à Un Certain Regard.

Paulo Branco est également distributeur et vendeur international en France et au Portugal, où il est l'un des principaux exploitants. Depuis 2008, il organise le Lisbon & Estoril Film Festival.

LISTE ARTISTIQUE

ROBERT PATTINSON	ERIC PACKER
JULIETTE BINOCHE	DIDI FANCHER
SARAH GADON	ELISE SHIFRIN
MATHIEU AMALRIC	ANDRÉ PETRESCU
JAY BARUCHEL	SHINER
KEVIN DURAND	TORVAL
K'NAAN	BRUTHA FEZ
EMILY HAMPSHIRE	JANE MELMAN
SAMANTHA MORTON	VIJA KINSKI
PAUL GIAMATTI	BENNO LEVIN

LISTE TECHNIQUE

RÉALISATION	**DAVID CRONENBERG**
SCÉNARIO	**DAVID CRONENBERG**
D'APRÈS LE ROMAN DE	**DON DeLILLO**
IMAGE	**PETER SUSCHITZKY ASC**
DIRECTION ARTISTIQUE	**ARV GREYWAL**
MONTAGE	**RONALD SANDERS CCE ACE**
COSTUMES	**DENISE CRONENBERG**
MUSIQUE	**HOWARD SHORE**
DIRECTION DE PRODUCTION	**JOSEPH BOCCIA**
CASTING	**DEIRDRE BOWEN CDC**
PRODUIT PAR	**PAULO BRANCO**
	MARTIN KATZ
PRODUCTEURS EXÉCUTIFS	**GREGOIRE MELIN**
	EDOUARD CARMIGNAC
	RENEE TAB
	PIERRE-ANGE LE POGAM
UNE PRODUCTION	**ALFAMA FILMS**
	PROSPERO PICTURES
EN COPRODUCTION AVEC	**KINOLOGIC FILMS (DC)**
	FRANCE 2 CINEMA
EN ASSOCIATION AVEC	**TELEFILM CANADA**
	TALANDRACAS PICTURES
AVEC LA PARTICIPATION DE	**FRANCE TELEVISIONS**
	CANAL+
	RAI CINEMA
	RTP
	ONTARIO MEDIA DEVELOPMENT CORPORATION
	ASTRAL MEDIA THE HAROLD GREENBERG FUND
	JOUROR PRODUCTIONS
	LEOPARDO FILMES
UNE COPRODUCTION	**FRANCE - CANADA**

Entretiens réalisés par Jean-Michel Frodon.



STONE ANGELS